

## **Postfazione di Daniela Fortezza a *La cascata***

### ***Bugie, inganni e tranelli nel più sperimentale dei romanzi di Margaret Drabble***

The Waterfall, finalmente disponibile in lingua italiana con il titolo *La cascata*, ha compiuto l'anno scorso i trent'anni. Quando Margaret Drabble lo diede alla stampe, nel 1969, aveva al suo attivo un matrimonio, tre figli e quattro romanzi - *A Summer Bird-Cage* (1964), *The Garrick Year* (1965), *The Millstone* (1966) e *Jerusalem the Golden* (1967), che l'avevano consacrata in Inghilterra come una delle più eminenti scrittrici della condizione femminile moderna.

Si era verso la fine dei mitici anni sessanta, il decennio che aveva assistito alla nascita di NOW, l'Organizzazione Nazionale delle Donne, che ebbe come Presidente fondatrice Betty Friedan, la sociologa americana autrice di quello che sarebbe diventato un libro di culto del femminismo nascente. *La mistica della femminilità* (1963) era il compendio di una indagine che aveva messo a nudo una verità sommersa e difficile da accettare: la casalinga americana bianca, della classe media, colta e benestante soffriva di un malessere sommerso e inesprimibile, che Friedan diagnosticò come l'incapacità di conformarsi all'immagine pubblica convenzionale di moglie, dedicata alla casa e al marito, e di madre premurosa: "era come se vi fosse una strana discrepanza tra la realtà delle nostre vite e l'immagine cui ci sforzavamo di adeguarci". Quelle donne si sentivano in colpa per non riuscire ad essere soddisfatte, pur avendo "tutto" ciò che la cultura patriarcale riteneva per loro desiderabile. Si sentivano inappagate, spesso nevrotiche, e in qualche caso disperate. Margaret Drabble non ha mai abbracciato la causa femminista in termini espliciti. Lo ha più volte spiegato lei stessa, affermando di considerare il diritto delle donne a un'esistenza "giusta" - che non richieda la soppressione di una parte dei suoi istinti - un fatto tanto basilare da non aver mai pensato di usarlo come tema specifico. In realtà questo desiderio di giustizia permea ogni suo romanzo, ne attraversa l'intera struttura.

Quanto l'esistenza delle donne sia condizionata da loro stesse prima che dalla società, Drabble lo sa fin troppo bene. Lo ha imparato sulla sua stessa pelle e ha deciso di raccontarlo con coraggio e una buona dose di spregiudicatezza, prima ancora che testi dirompenti come *L'eunuco femmina* di Germaine Greer e *la Politica del sesso* di Kate Millet, unitamente alle grosse battaglie femministe degli anni settanta, legittimassero la trattazione esplicita di aspetti fino ad allora sottaciuti della sfera fisiologica e sessuale femminile. Lo avevano già fatto Edna O'Brien in Irlanda con il primo romanzo della trilogia *Ragazze di campagna*, poi Mary McCarthy in America con *Il gruppo*, che fece scandalo per le sue particolareggiate e istruttive spiegazioni sull'uso contraccettivo del diaframma, come pure Doris Lessing, la prima a dare dignità letteraria al Tampax nel *Taccuino dorato*.

La critica ha ripetutamente sottolineato come il tema della maternità - scandagliato nei suoi aspetti sia fisici, sia psicologici - occupi una posizione privilegiata nei suoi primi romanzi, e lo ha fatto con buona ragione. La verità è che il "travaglio" fisico e soprattutto mentale della procreazione, l'istinto e l'amore materno rappresentano una parte sì cruciale del terreno di indagine di Drabble, ma non tanto da mettere in secondo piano aspetti non meno essenziali della vita emotiva, biologica e sessuale della donna. Nei ritratti delle sue eroine cogliamo la trascrizione franca e disinibita di conflitti emotivi intimi, la cui articolazione sottende una ricerca linguistica e stilistica più complessa di quanto non appaia a prima vista. La sua analisi spazia dalla paura della sessualità, al difficile processo di "liberazione" delle pulsioni sessuali, alla presa di coscienza del desiderio, allo sforzo di integrare la passione in un sistema che, senza richiedere la sospensione di altri istinti, quello materno in primo luogo, realizzi il miracolo di un raggiunto senso di completezza.

In una intervista ha raccontato con divertimento come, in una trasmissione radiofonica, avesse parlato con gioia e naturalezza del sangue mestruale, mettendo tutti in imbarazzo. Non a caso, accadde proprio nel periodo in cui uscì *The Waterfall*, che si conclude con l'escursione di Jane e del suo amante alla cascata di Gordale Scar, immagine "sublime" carica di molteplici valenze simboliche: rigenerazione, grazia, redenzione sono quelle più classiche. L'acqua che scorre, si sa, è il simbolo tradizionale del sangue di Cristo, che sgorga dal suo fianco lacerato. Ma la fenditura nella roccia da cui si sprigiona la cascata cui si riferisce il titolo del romanzo è anche un luogo reale che si trova nella regione d'origine di Margaret Drabble, lo Yorkshire; un'attrazione turistica che ha ispirato Thomas Gray e Coleridge e che è stata ritratta da James Ward in un famoso dipinto conservato alla Tate Gallery di Londra. Naturalmente, Ward e i poeti romantici ne hanno soprattutto esaltato la "sublimità" estetica, e anche Jane, che sostiene di essere un poeta (anche se in realtà non scrive e non cita un singolo suo verso in tutta la narrazione), non manca di apprezzarla come "esempio di sublime".

Eppure, a ben leggere, ciò che sembra maggiormente sorprenderla è la percezione fisica, concreta dello scenario: "è reale, a differenza di James e me, esiste", osserva Jane, rendendo problematica la spiegazione del significato simbolico della cascata. Sul significato dell'errore ortografico circa il nome della località, che nel resoconto della protagonista non è Gordale (il nome del luogo reale), ma Goredale (una falsificazione del reale) avremo modo di tornare più avanti. Chi conosce il gusto del dettaglio e la precisione della Drabble nell'uso dei particolari non può certo credere a uno sbaglio involontario.

Nella finzione narrativa, intendiamoci, la cascata esiste concretamente, ma all'interno di una immaginata visione organica, in cui redenzione spirituale, rigenerazione fisica, e (pro)creazione coesistono in modo armonico. E, in questa visione, è del tutto naturale che la simbologia tradizionale dell'acqua e del sangue si associ anche a quella sessuale: "nell'era postfreudiana", avrebbe più tardi commentato Drabble in un

pregevole lavoro di saggistica, "è inevitabile leggere questo paesaggio [Gordale Scar] in termini simbolici sessuali - la gola stretta, l'acqua sgorgante, il sentiero appartato, gli alberi frondosi - un vocabolario assente nel linguaggio di Gray ... che invece si incontra frequentemente in Milton, i cui riferimenti al ventre delle acque, all'umidità del momento generativo, alle montagne che si innalzano, a grembi e viscere e seni, a colline sterpose e cespugli con chiome ricciute ... rappresentano la creazione del mondo in termini sessuali: lui vede il mondo come un essere vivente, concepito, tenuto in gestazione, generato, cresciuto attraverso un'infanzia disadorna, fino al germogliare della tenera erba della pubertà. Questa visione organica si è perduta, dopo Milton, per un secolo e mezzo ... ed è rimasta profondamente inaccessibile per Gray e i suoi contemporanei".

La visione della cascata, con il suo carico simbolico di allusioni al corpo femminile, è un momento di importanza cruciale, da cui dipende il senso di tutto il romanzo, anche se di fatto essa è inserita in una coda narrativa, a sua volta seguita da un breve epilogo che propone un finale aperto. Per Jane, perseguitata dai modelli negativi di tante sfortunate eroine vittoriane, questo finale riserva l'ingresso in uno stato di sereno appagamento, il compendio del suo "annegamento" metaforico in un marea di sensazioni psicofisiche, precedentemente rese con rara e straordinaria intensità nella scena che descrive il suo primo orgasmo come un lungo precipitare nell'acqua: "il suo corpo sul punto di spezzarsi col terrore di essere lasciata... lassù... incagliata, incapace di cadere: e poi improvvisamente ma lentamente, per la prima volta nella sua vita, proprio quando pensava che avrebbe dovuto per sempre morire senza di lui, incominciò a cadere, in modo doloroso, angosciante, ma a cadere finalmente, a cadere, a venire verso di lui, a raggiungerlo, laggiù nelle sue braccia, mezza morta ma non morta, chiamandolo, tremando, rabbrivendo, scuotendo tutta, fradicia e annegata, laggiù finalmente nell'acqua".

Nessun esito tragico, dunque, nessuna condanna per gli amanti adulteri, assolti perché, in una visione naturale organica, corruzione e rigenerazione non possono che essere intercambiabili. La conclusione, del resto, era già stata preannunciata nelle sconnesse riflessioni della protagonista sulla impossibilità di coniugare i suoi istinti con le concezioni morali tradizionali: "Mi ha redento conoscendomi, mi ha corrotto condividendo la mia conoscenza. I nomi delle qualità sono intercambiabili: vizio, virtù; redenzione, corruzione; coraggio, debolezza; e da qui la confusione dell'astrazione, la proliferazione di aforismi e paradossi".

Un problema, tuttavia, resta e riguarda il significato di questo finale nell'economia del romanzo, come pure la natura del messaggio trasmesso dalla sua autrice. Entrambi di non facile risoluzione, se non si tiene in debito conto la qualità ironica e sperimentale del testo. A questo proposito, conviene riconsiderare il significato del presunto errore ortografico circa il nome di Gordale Scar. Infatti, dopo aver letto la descrizione dello scenario che si presenta alla coppia una volta raggiunta la sommità della roccia, risulta evidente che, quando Jane si riferisce a Goredale Scar come un luogo reale, sta

in realtà mentendo a se stessa, e naturalmente anche a noi. Qualche mozzicone di sigaretta e alcune cartine di caramelle non bastano a intaccare l'immagine di un'arcadia ideale, non turbata da presenza umana, a parte un pastore visibile in lontananza sulla collina opposta: "[La cascata] è impressionante non per la misura, come forse mi aspettavo, ma per la forma: un delizioso insieme organico di forme e di curve, un che di selvaggio a dimensione umana. L'acqua scrosciava dalla roccia. Un coniglio correva sull'erba. Piante e alberi crescevano dalla parete della rupe, e ospitavano nidi di uccelli. Eravamo soli. Non c'era nessun altro... salimmo in cima alla rupe... Si vedevano delle pecore nella valle sotto di noi: a dire il vero ce n'erano anche intorno a noi, compresi alcuni grossi agnelli, infastiditi da madri iperprotettive. Guardammo giù verso le forme delle nuvole in movimento... e vedemmo un uccello marrone che cantava e io dissi che era un chiurlo... lo identificai per via delle poesie che avevo letto, e non sulla base di alcuna conoscenza ornitologica. C'erano alcune di quelle piccole violette giallo pallido: viole del pensiero, credo si chiamino". La sintonia della protagonista con i grandi modelli romantici - Wordsworth, Shelley, Keats - è dichiarata esplicitamente, così come il suo stato d'animo, segnalato nel testo originale dal nome delle violette - Heart's Ease - che alla lettera significa tranquillità d'animo. Non c'è dubbio, siamo di fronte a un paesaggio ideale, immaginato, finto. La cascata termina dunque con una notazione caratteristica della scrittura postmoderna: un ennesimo richiamo al fatto che la narrativa è una finzione, un gioco da cui è inutile aspettarsi soluzioni reali. Possiamo soltanto imparare a capirci meglio. Forse, nel proporci la storia di Jane Gray, Margaret Drabble aveva in mente questo.

Bugie, inganni e tranelli sono ingredienti usati a piene mani in questo romanzo, che il lettore in vena di complicità può davvero divertirsi a scoprire. Non meno interessanti sono gli ammiccamenti, il gioco delle simmetrie, i richiami interni, come quello già suggerito tra la visione finale della cascata e la scena centrale dell'amplesso, entrambe collegabili alla parte iniziale del testo, in cui le sensazioni fisiche ed emotive di Jane Gray, prima e dopo il parto, vengono articolate tramite immagini liquide e fluide: fiumi, onde marine, maree, lacrime, fluidi corporei, sudore, sangue e... - per riportare il tutto sul terreno del quotidiano domestico - tazze di tè, caffè, e anche qualche calice di champagne. Giochi ironici, momenti parodici? Non vi è dubbio, il romanzo ne è disseminato. Prendiamo, ad esempio, il bicchiere di Scotch sul comodino di James, la sera stessa dell'escursione alla cascata: "sapeva di antico, di ammuffito, di polvere e di morte, e quando abbiamo acceso la luce... ci siamo accorti che avevo lasciato cadere della polvere di talco nel bicchiere". E' una delle tante citazioni, un omaggio in chiave parodica alla tragica storia di Tristano e Isotta; ma quello era un romance, un vecchio romanzo. Jane è un'eroina contemporanea e per lei il prezzo dell'amore - anche se adultero - non è più la morte - sia essa per veleno, annegamento, parto, o sifilide; se proprio va male, si paga con un rischio di trombosi (possibile effetto collaterale dell'uso della pillola anticoncezionale), o con la nevrosi. Personalmente, trovo molto consolante il fatto che la nostra eroina, nelle ultime righe del romanzo, racconti di aver deciso di rinunciare... non all'amore, ma alla pillola. Che differenza tra la rinuncia di Maggie Tulliver, nel Mulino sulla Floss, e la sua! A

molte studiose femministe, tra cui Elaine Showalter e Gayatri Spivak, le eroine della Drabble non piacciono; sostengono che sono troppo passive e rinunciatricie per costituire un modello positivo della soggettività femminile. Dal loro punto di vista di femministe militanti, ognuna a suo modo naturalmente, non hanno torto. Jane è fastidiosamente dipendente dal suo uomo - cui va comunque il merito di averla "salvata" da uno stato di passività al limite del tollerabile - ma alla fine non sembra più né rinunciataria, né pericolosamente passiva: alla solitudine sceglie l'adulterio - con la lucida consapevolezza dei problemi che comporta - e al rischio della trombosi sceglie la salute.

A fare indignare la Showalter è stata soprattutto quell'ultima frase un po' ambigua, "Preferisco soffrire, credo". E pochi anni dopo, in uno dei capitoli più famosi di Una letteratura tutta per sé del 1977, scrisse, "In The Waterfall, l'eroina del ventesimo secolo, a dispetto di tutte le nuove scienze dell'introspezione, è vittima delle proprie emozioni e non riesce ad avere il minimo controllo sulla propria vita, proprio come Maggie Tulliver. Il romanzo della Drabble, con le sue immagini vittoriane di inondazioni e cascate, commenta ironicamente la continuità della tradizione della narrativa femminile: queste eroine letterarie quanto ci perseguitano! Maggie Tulliver aveva una cugina di nome Lucy, e si innamorò dell'uomo di sua cugina. Si lasciò trascinare verso il fiume da lui, abbandonandosi allo scorrere dell'acqua, ma alla fine lo perse. Lo lasciò andare... come una donna di un'altra epoca, si tirò indietro. In quest'epoca, cosa si può fare? Siamo già annegate nel primo capitolo". Inutile dire che quest'analisi non rende completa giustizia al senso del romanzo, anche nel caso in cui si pretenda di condensarlo soltanto in quelle ultime parole, "Preferisco soffrire, credo". Basta, infatti, leggerle con l'enfasi sul verbo "preferisco" anziché su "soffrire", per cogliere una serena saggezza, e la presa di coscienza che il soffrire è una componente ineliminabile dell'esistenza. L'errore consiste nel subirlo passivamente, ma non sembra essere il caso di Jane Gray.

The Waterfall è stato ripetutamente definito il più soggettivo, simbolico e sperimentale di tutta la produzione narrativa di Margaret Drabble, e anche quello che meglio indaga la sfera del desiderio femminile. A distanza di più di trent'anni dalla sua pubblicazione, credo venga spontaneo interrogarsi sull'attualità del romanzo a livello tematico. La cascata ha ancora qualcosa da dire sulla questione, sempre attuale, del desiderio? Oppure, ha perduto la sua forza incisiva, dirompente, disinibita? La mia impressione è che, sul piano sia tematico che simbolico, La cascata abbia ancora moltissimo da dire alle donne di oggi. Sul piano formale, inoltre, ho l'impressione che costituisca un esempio di sperimentazione che è un peccato sia rimasto senza seguito. Sappiamo, infatti, che a partire dagli anni settanta l'autrice ha preferito impegnarsi nel perfezionamento del suo genere preferito, il realismo sociale, confermando la ferma volontà di collocarsi alla fine di una "tradizione in declino", piuttosto che in una (quella modernista) che "deplora".

Ma veniamo allo sperimentalismo della Cascata, senza dubbio l'aspetto più originale e intrigante dell'unico romanzo nel quale la Drabble mette da parte metodo mimetico e narratore onnisciente, lasciando alla narratrice-protagonista Jane Gray il compito di raccontare la sua storia d'amore con James, marito della cugina Lucy: un banale triangolo amoroso se non fosse per il fatto che Jane, già madre di un figlio, ha appena partorito una bambina. L'amore nasce proprio nella camera da letto - la stessa in cui è avvenuto il parto - della vecchia casa vittoriana in cui la protagonista, abbandonata dal marito Malcom, vive in completa solitudine: in una scena che è stata giustamente descritta (da Eleanor Honig Skoller) come "altamente erotica" - pur nell'assenza di qualunque contatto sessuale - James, irresistibilmente attratto dalla calda umidità del letto di Jane (lo stesso in cui ha partorito), chiede e ottiene di dormire con lei. In realtà la parte iniziale del romanzo, che adotta il punto di vista della terza persona, non lascia affatto supporre il successivo coinvolgimento diretto della narratrice nel prosieguo del racconto. Di conseguenza la non convenzionalità della situazione, che vede una madre - da poco uscita dal travaglio del parto - diventare oggetto e soggetto di desiderio, in modo insolitamente spontaneo e naturale, provoca nel lettore - e forse ancor più nella lettrice - un misto di disagio e incredulità. Che una delle maggiori frustrazioni sperimentate dalla donna nel periodo successivo al parto sia proprio quella di non sentirsi sessualmente desiderabile è uno stereotipo, se non sempre una realtà, alla quale siamo tanto abituati da considerarlo un fatto scontato, e quasi rassicurante: l'istinto materno prende "naturalmente" il sopravvento, il rapporto madre-figlio/a è tanto esclusivo da neutralizzare il desiderio sessuale. Lo stile narrativo di questa prima parte è quello del romanzo romantico-sentimentale, con tutti i suoi attributi classici: inevitabilità e accettazione del destino, indeterminatezza, e assenza da parte dei protagonisti di qualunque forma di valutazione delle proprie azioni. E' quasi naturale, quindi, provare una sorta di sollievo, quando la protagonista entra improvvisamente in campo sorprendendoci con affermazioni del tipo, "No, questo resoconto dei fatti non funziona... ho cercato di trovare uno stile per rappresentarlo... un sistema che mi potesse scusare... ho cercato di costruire un nuovo significato, avendo scartato l'altro, ma non ci sono riuscita, così eccomi qui, ad affidarmi di nuovo a quel vecchio metodo".

A questo punto, chi ha dimestichezza con i meccanismi narrativi postmoderni sa già quello che lo aspetta: la storia rifiuta di farsi raccontare, verrà riscritta e noi la rileggeremo, condividendo le ansie della narratrice e diventandone complici. E' evidente che il romanzo riflette su se stesso, cercando una strategia che sia in sintonia con la storia che vuole raccontare; il problema è che non riesce a trovarla tra quelle già conosciute e sperimentate, perché la storia perfetta d'amore e di sesso tra James e Jane è in contrasto con il canone culturale patriarcale che, in quella circostanza, impone alla donna la soppressione dell'istinto e del piacere sessuale. A parere di Valerie Grosvenor Myer, studiosa molto attenta dell'opera della scrittrice, La cascata sarebbe un romanzo "moderatamente sperimentale", nel quale la Drabble "ha cercato di conciliare la tradizione empirica di Arnold Bennett con la soggettività, la sensibilità e il simbolismo di Virginia Woolf". Alternando l'uso della prima e della

terza persona, l'autrice avrebbe suggerito l'immagine di una psiche divisa tra le pressioni della mente e quelle del corpo, e tuttavia decisa a trovare un modello rappresentativo in cui l'elemento romantico e quello realistico non si annullino a vicenda.

Tutto vero, ma mi riesce difficile concordare su quel "moderatamente". Se siamo certi che, più o meno nell'epoca in cui si accingeva a scrivere questo romanzo, la Drabble si era riavvicinata alla scrittura modernista della Woolf, al punto di convincersi della opportunità - ma solo in particolari casi - di elaborare una prosa "poetica" che prima aveva sempre rifiutato, non va, tuttavia, dimenticato che in quegli anni cominciavano già a diffondersi nel circuito letterario i germi del poststrutturalismo, destinato a produrre uno spostamento dell'attenzione dalla capacità rappresentativa del linguaggio a quella dei meccanismi di costruzione della realtà e dei suoi significati. Come sappiamo, la scrittura delle donne ha trovato nel decostruzionismo un alleato formidabile, e non sorprende che la Drabble abbia già allora assorbito concetti innovatori, che offrivano un'alternativa al realismo, senza ricorrere al metodo modernista da lei rifiutato.

Il "vecchio metodo" sul quale la protagonista-narratrice si dice costretta a ripiegare è naturalmente il realismo (destinato anch'esso, naturalmente, a rivelarsi inadeguato). Nella sua doppia posizione di personaggio e scrittrice, Jane è consapevole di non essere riuscita a dire tutta la verità sul suo problematico rapporto amoroso e ne attribuisce la responsabilità ai limiti del metodo narrativo scelto in prima istanza, cioè quello del romanzo romantico, l'opzione più ovvia per un poeta dichiarato come lei. Sarà presto evidente che il doppio binario narrativo - narrazione in prima e terza persona - non suggerisce soltanto l'immagine di una psiche divisa tra mente e corpo (che riguarda la Jane-personaggio), ma soprattutto il conflitto interiore di Jane-romanziera-poeta che cerca di trovare una sua voce, combattuta come è tra le suggestioni romantiche dei poeti prediletti - Wordsworth, Keats, Shelley - e i grandi ineludibili modelli della tradizione letteraria femminile - Jane Austen, Charlotte Brontë, George Eliot.

Tutt'altro che rassegnata a rinunciare al suo progetto, che è esistenziale prima ancora che narrativo, Jane metterà ripetutamente in discussione i meccanismi dell'arte del narrare, coinvolgendo il lettore nelle sue riflessioni e guadagnandosi una buona dose di credibilità. Se non sapessimo che è lei stessa un'autrice fittizia, sarebbe difficile dubitare della sincerità del suo accorato appello alla chiarezza: "non lasciate che io inganni me stessa, non vedo virtù nella confusione, vedo virtù nella chiarezza, nella consistenza, nella comunicazione, nell'onestà" ; e ancora più convincente sembrano le ragioni dei suoi "peccati di omissione": "è ovvio che non ho detto la verità, su di me e James. Come potrei? Perché... dovrei?... Eppure non ho mentito. Ho semplicemente omesso: semplicemente operato una revisione, in modo professionale. Ciò è disonesto, ma non tanto disonesto quanto la falsità deliberata. Ho spesso pensato... che i diversi modi di guardare a un evento non si possono sommare, poiché si escludono a vicenda: l'ottica sociale, sessuale, circostanziata, morale, tutti questi

modi di vedere si contraddicono..., si annullano, si distruggono reciprocamente". Tra i peccati di omissione confessati dalla narratrice, quello che riguarda la figlia appena nata è senza dubbio quello più determinante ai fini della sua fittizia credibilità: "Ho omesso, anche, i miei sentimenti per la bambina; mi dispiace che sia stato necessario, perché erano sentimenti buoni, emozioni pure, ma non sono riuscita a trovare un posto per loro nella mia narrazione" .

Inoltre, prima di procedere con la narrazione, Jane ci informa esattamente sulle sue intenzioni, illustrando le modifiche che intende apportare al "vecchio metodo" per rendere completa la sua storia, ma ciò che più importa affermando la volontà di appropriarsi di un ruolo attivo sul piano artistico, e come appare ovvio anche sul piano personale: "La ridurrò in pezzi, la smonterò, e poi la rimetterò insieme, la rimonterò in una forma che mi sembri accettabile, una forma fittizia: aggiungendo un po' qui, togliendo un po' là... se mi servirà una moralità, ne creerò una: una nuova scala, una nuova virtù. Se ho bisogno di capire cosa sto facendo, se non riesco ad agire senza la mia approvazione - e devo agire, io sono cambiata, non sono più capace di inazione - allora inventerò una moralità che mi condoni. Anche se così facendo, rischierò di condannare tutto ciò che sono stata".

A queste dichiarazioni programmatiche, che già sottolineano in modo inequivocabile l'impianto sperimentale del romanzo, ne seguiranno presto altre in cui si afferma che la narratrice, nonostante il presunto impegno a ricostruire un resoconto onesto della storia, avrebbe involontariamente raccontato un sacco di bugie. Il fatto è che proprio il famoso e citatissimo paragrafo che inizia dicendo: "Bugie, bugie, sono tutte bugie. Un sacco di bugie, ho perfino raccontato bugie sui fatti, cosa che non volevo fare. Oh, intendevo ingannare, intendevo trarre analogie, ma ho fatto di peggio, ho travisato la storia" , si conclude con un'altra bugia, e un'ennesimo inganno, e altri ne seguiranno. E' evidente che siamo in presenza di molti elementi caratterizzanti del romanzo postmoderno: autoriflessività, discontinuità temporale degli eventi narrati, miscuglio di stili e uso parodico degli stessi, humour e ironia.

E' stato detto, a quest'ultimo proposito, che La cascata è un capolavoro di ironia "quietamente sovversiva", che ha la particolarità di essere "incastonata nella sua superficie" (Skoller). Non è necessario, quindi, scavare in cerca di misteriosi significati nascosti sotto lo strato superficiale del testo. Il gioco ironico, l'inganno, il tranello sono offerti sotto forma di indizi che il lettore, in vena di complicità, potrà divertirsi a decifrare. La cosa più curiosa è che molti di essi rischiano di passare inosservati per via della loro ovvietà. Ciò vale soprattutto per le allusioni letterarie alle antenate omonime di Jane Gray - come Jane Austen e Jane Eyre - oppure ad altre con cui esistono affinità di carattere o di circostanze di vita - come Maggie Tulliver e Charlotte Brontë. Il rischio è quello di prendere alla lettera le esternazioni della narratrice, cadendo nel tranello, anziché interpretarlo come un indizio utile alla decifrazione del significato finale del testo.

Qualche esempio: il più vistoso si trova nel paragrafo appena citato, quando Jane per descrivere il suo amore per James, allude a Jane Eyre dicendo: "Lettore, lo amai: come disse Charlotte Brontë", quando invece né la Brontë, né Jane Eyre pronunciarono quella frase, poiché sappiamo che quest'ultima in realtà disse: "Lettore, lo sposai". Un altro esempio anch'esso ispirato a Jane Eyre si trova a qualche pagina dalla fine, quando Jane Gray, riflettendo sulle diverse possibili conclusioni del romanzo, osserva che se avesse scelto di rendere James invalido a seguito dell'incidente, forse avrebbe potuto averlo per sé, "come Jane ebbe il suo Rochester": una considerazione che non funziona nell'economia della sua storia, perché un'eventuale invalidità non avrebbe modificato la situazione matrimoniale di James, mentre la cecità di Rochester è collegata al fallito tentativo di salvare Bertha nell'incendio, a seguito del quale si troverà "libero" di sposare Jane. La verità è che l'intenzione della scrittrice (Margaret Drabble ovviamente) è quella di offrire una lettura in chiave parodica dei grandi testi canonici della tradizione femminile inglese. Per bocca di Jane Gray chiama spesso in causa Jane Austen, dimostrandole scarsa simpatia, e poi le dedica un piccolo omaggio in chiave parodica incastonando nella narrazione una lettera (di Malcolm a Jane) che, ironicamente, non contiene alcuna rivelazione importante. Inoltre, non perde occasione di suggerire affinità tra la sua situazione e quella di Maggie Tulliver, destinata come tutti sappiamo a una tragica morte per annegamento, quando invece, mediante un piccolo trucchetto verbale e un'allusione di carattere storico meno scontata di quelle letterarie appena descritte, già nella parte iniziale del romanzo ci aveva avvertito che le affinità vanno cercate altrove. Il tranello è rappresentato dalla frase in cui, commentando con la madre la scelta del nome Bianca per la sua bambina, dice di non poter sfuggire a un destino già implicito nel suo nome: "Dopo tutto, con il mio nome, io ero predestinata, non è forse così?". Questa frase, unitamente alle continue allusioni al più famoso romanzo di Charlotte Brontë, fanno automaticamente pensare all'associazione Jane Gray/ Jane Eyre. Se non fosse che, poco oltre, nel ricostruire le personalità dei suoi genitori, la nostra narratrice lascia cadere una osservazione curiosa, basata su uno scambio di lettere e un pun linguistico che ha tutto il sapore di un indovinello. L'osservazione, che è stata analizzata dalla Skoller con un acume quasi pari a quello di chi l'ha concepita, riguarda una delle rare volte in cui Jane ricorda di aver visto sua madre piangere, dopo essersi accorta di aver spedito una lettera a un personaggio importante nella quale per errore aveva scritto il nome mettendo una G al posto di una H. Il gioco di parole, intraducibile in italiano, è reso possibile dal fatto che la pronuncia della parola hair (capelli) è praticamente simile a quella del cognome Eyre. Di conseguenza la frase pronunciata dalla narratrice: "I saw her hair turn grey, for a G where there should have been an H" ("Vidi i suoi capelli diventare grigi, per una G dove avrebbe dovuto esservi una H"), potrebbe essere letta: "Vidi la sua Eyre diventare Gray, per una G dove avrebbe dovuto esservi una H". D'altro canto, se questo non fosse il messaggio, non si capirebbe la ragione di aver concepito una frase tanto artificiale per trasmettere un significato fin troppo semplice. Una volta messa in discussione l'associazione Jane Eyre/Jane Gray, non resta che cercarne un'altra con un personaggio il cui nome sia simile a Jane Gray. Quel

personaggio esiste, anche se nel romanzo non viene mai menzionato esplicitamente: è Lady Jane Grey, personaggio tragico e affascinante della storia inglese che, nel 1553, a seguito di un intrigo di palazzo divenne illegalmente regina per soli nove giorni e fu decapitata dopo pochi mesi, a soli sedici anni. Con Lady Jane Grey la protagonista di *La cascata* condivide soltanto la similarità del nome e la passione per la poesia, tuttavia l'associazione con la figura di una regina innesca un ulteriore curioso e non certo casuale accostamento con un'altra regina della storia inglese: la madre di un celebre omonimo storico dell'amante di Jane - che come sappiamo si chiama James Otford - cioè James, Francis Edward Stuart, ricordato come "the Old Pretender", che avrebbe preso il nome di James III di Scozia, e intorno alla cui figura si erano diffuse voci di illegittimità non solo paterna, ma curiosamente anche materna. La storia racconta che fosse stato messo in scena un trucco - un bambino introdotto di nascosto nel letto della regina - allo scopo di dare al trono un successore cattolico. L'associazione Jane Gray/Lady Jane Grey (investigata con dovizia di particolari dalla Skoller) è perfettamente funzionale al romanzo e non possiamo che ammirare l'inventiva e l'arguzia di Margaret Drabble nel suggerire accostamenti che, una volta recepiti, consentono di decifrare la complessità di alcune immagini memorabili, come quella che coniuga il desiderio di sessualità di una figura materna, con l'eterno desiderio dell'uomo, che attraverso l'amata cerca un impossibile ritorno al grembo materno. Penso sia sufficiente riconsiderare la scena nella quale James entra nel letto in cui Jane ha di recente partorito - prendendo metaforicamente il posto della bambina appena nata - per rendere superfluo e inadeguato qualunque ulteriore commento.

Vorrei invece aggiungere a queste riflessioni sulla *Cascata* un ultimo commento che riguarda la conclusione del romanzo e le ipotesi circa eventuali finali alternativi, formulate dalla narratrice durante la convalescenza di James, qualche tempo prima dell'escursione a Goredale Scar su cui mi sono soffermata all'inizio. "Non c'è conclusione", osserva. "Una morte avrebbe potuto essere la risposta, ma non è morto nessuno. Forse avrei dovuto uccidere James nell'auto, e quello avrebbe determinato un preciso, possibile finale. Un finale femminile? Oppure avrei potuto mutilare James tanto seriamente, in questa narrazione, da potermi permettere di averlo, come Jane Eyre ebbe il suo cieco Rochester". Come interpretare quella frase interrogativa che sembra lasciata cadere quasi per caso, incastonata tra due ipotesi - la morte o la mutilazione di James - ? Una semplice glossa alla prima ipotesi, visto che la seconda alternativa è introdotta da un "oppure", oppure la possibilità di una terza opzione? La risposta è relativamente facile. Basta non credere alla ennesima bugia della poetanarratrice Jane Gray, aggirare il tranello e decifrare l'indizio. Jane dice che "non c'è conclusione", ma non è vero. Il romanzo, e non potrebbe essere altrimenti, si conclude con l'escursione alla cascata (inserita in una coda narrativa, seguita da un breve epilogo) e quindi con un "finale femminile", nel senso tecnico prosodico riferito a un verso il cui ultimo accento cade sulla penultima sillaba. Dopo tutto, in un testo che non finisce di sorprendere per le sue ambiguità, c'è forse da meravigliarsi che una narratrice fittizia (che pretende di essere una poeta) decida di adattare una formula poetica a fini narrativi?